



Blauer Himmel über Baden

**ORTSANSICHTEN DES 19. JAHRHUNDERTS
VON JOHANN MARTIN MORAT**

herausgegeben von Felix Reuße

für die Städtischen Museen Freiburg, Augustinermuseum

Jan Thorbecke Verlag

Für die Verlagsgruppe Patmos ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten
© 2019 Städtische Museen Freiburg, Autorinnen und Autoren sowie Jan Thorbecke Verlag
Verlagsgruppe Patmos in der Schwabenverlag AG, Ostfildern
www.thorbecke.de

Umschlaggestaltung: Schwabenverlag AG, Ostfildern
Umschlagabbildung: Schwerzen (Kat. 19)
Layout: die basis, Wiesbaden
Satz und Gestaltung: Rainer Moers, Mönchengladbach
Repro: Schwabenverlag AG, Ostfildern
Druck: PNB Print Ltd, Silakrogs
Hergestellt in Lettland
ISBN 978-3-7995-1376-0

INHALTSVERZEICHNIS

- 7 **Vorwort**
Tilman von Stockhausen
- 9 **Orte werden Bild. Johann Martin Morat malt Südbaden**
Felix Reuße
- 21 **Hauptsache nebensächlich. Ein Begleitbrief**
Richard Schindler
- 30 **Gleich und doch verschieden: Beobachtungen zur Maltechnik von Johann Martin Morat**
Juliane Hofer
- KATALOG**
- 34 **Freiburg, Staufen, Münstertal** Kat. 1–3
- 58 **Von Lörrach das Wiesental aufwärts** Kat. 4–7
- 74 **Auf dem Schwarzwald** Kat. 8–13
- 96 **Hochrhein** Kat. 14–17
- 114 **Von Tiengen entlang der Wutach** Kat. 18–22
- 130 **Bodensee** Kat. 23–24
- 136 **Fotografien nach Motiven Morats**
Axel Killian
- ANHANG**
- 154 **Das wechselhafte Schicksal der Morat-Blätter.**
Vorbemerkungen zur Bestandsliste / Abkürzungsverzeichnis
- 156 **Bestandsliste Augustinermuseum Freiburg**
- 168 **Liste der bekannten Ortsansichten Morats**
(Karte der Orte im Umschlag, vorne)
- 170 **Literatur**
- 174 **Abbildungsnachweis**
- 175 **Autorenverzeichnis**
- 176 **Mitwirkende**



VORWORT

Die Ansichten der badischen Ortschaften von Johann Martin Morat (1805–1867) üben bis heute einen ganz besonderen Reiz aus. Es ist die realistische und topographisch meist exakte Darstellung, die uns bis heute ein Bild vermittelt, wie diese Ortschaften in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich zeigten. Es ist aber auch die wunderbare und intensive Kolorierung der Morat'schen Blätter, die den besonderen Reiz seiner Arbeiten ausmacht. In der Graphischen Sammlung des Augustinermuseums findet sich ein umfangreicher Bestand an Werken des Künstlers; einige sehr wichtige Blätter konnten im Jahr 2013 durch die Unterstützung des Freundeskreises des Augustinermuseums erworben werden. Bis auf wenige Leihgaben zeigt diese Ausstellung den gesamten Bestand an Zeichnungen und Gouachen Morats aus der Sammlung des Augustinermuseums. Damit ist dieses Projekt wiederum eine wissenschaftliche Aufarbeitung eines Sammlungskonvoluts, der Katalog wird damit auch zum wissenschaftlichen Bestandskatalog und zur Basis für ein zukünftiges Werkverzeichnis des Künstlers.

Dass die Ausstellung *Blauer Himmel über Baden. Ortsansichten des 19. Jahrhunderts von Johann Martin Morat* realisiert werden konnte, ist vor allem Felix Reuße zu verdanken, der intensive Forschungen zu Morat angestellt und den wissenschaftlichen Katalog in großen Teilen verfasst hat. Unterstützt wurde er hierbei von unserer wissenschaftlichen Volontärin Stephanie Stroh. Die konservatorischen Arbeiten an

den Blättern und deren genaue Untersuchung übernahmen die Papierrestauratorinnen Juliane Hofer und Nina Steininger. Mit besonderem Engagement und großer Präzision hat Axel Killian die Fotografien gefertigt, die eine Annäherung an Morats Motive aus heutiger Zeit darstellen und als Vorlagen für den reich bebilderten Katalog dienten. Der Ausstellungsaufbau erfolgte unter der Regie der Zentralen Werkstätten der Städtischen Museen Freiburg, die wie gewohnt mit einem hohen Qualitätsanspruch das Projekt realisierten. Die Ausstellung wird von einem Führungsprogramm begleitet, organisiert vom Alemannischen Institut Freiburg in Kooperation mit den Städtischen Museen Freiburg. Mitglieder des Instituts, darunter dessen leitender Vorsitzender Prof. Dr. Werner Konold, haben auch mit Beiträgen am Katalog sowie mit wertvollen Hinweisen an den Vorbereitungen zur Ausstellung mitgewirkt. Zuletzt sei den wenigen privaten Leihgebern und der Stadt Stühlingen in Person ihres Oberbürgermeisters Joachim Burger gedankt, die mit ihren Gaben halfen, Lücken in den Beständen des Augustinermuseums für die Zeit der Ausstellung aufzufüllen. Dass zu dieser Ausstellung ein so umfangreicher Katalog erscheinen konnte, ist der mäzenatischen Unterstützung der Familie Prof. Dr. Klaus Mangold sowie der Mangold Consulting GmbH zu verdanken.

Tilman von Stockhausen



ABB. 1 | JOHANN MARTIN MORAT, SELBSTBILDNIS, UM 1840, GOUACHE AUF PAPIER, STADT STÜHLINGEN

Felix Reuße

ORTE WERDEN BILD. JOHANN MARTIN MORAT MALT SÜDBADEN

Der Vedutenmaler Johann Martin Morat (1805–1867) hat wie kein anderer systematisch Orte und Landschaften seiner Heimat Südbadens und der angrenzenden Schweiz im Bild festgehalten und sich um eine fotografisch genaue Wiedergabe bemüht. Ausgehend von seinem Geburtsort Stühlingen stellte er die Orte im Klettgau entlang beider Seiten der Wutach und am Hochrhein dar. Ziele fand er auch in der nahen Schweiz im Kanton Schaffhausen,¹ doch bildete der Rhein die natürliche Grenze seiner Unternehmungen. Mit dem Schiff ist er wohl bis zum Bodensee gelangt, wo er vor allem die Orte am Ufer besucht hat, aber auch im Umland wie Stockach, Heiligenberg und Salem. Rheinaufwärts in die andere Richtung hat er sich von Lörrach bzw. Staufen ausgehend das Wiesental mit der boomenden Textilindustrie und das noch landwirtschaftlich geprägte Münstertal erschlossen und ist in der Rheinebene bis nach Freiburg gekommen. Auch den abgelegenen Hochschwarzwald hat er bis nach Villingen bereist, wobei St. Blasien sein Ausgangspunkt gewesen sein könnte.²

Um die 90 Orte bzw. landschaftlich besonders reizvolle Punkte wie Burgen, Kirchen, Höfe und Wasser-

fälle hat der »südbadische Merian der Biedermeierzeit«³ nach bisherigem Stand (ab-)gezeichnet und danach in Gouachefarben (Deckfarben) gemalt. Von vielen Orten gibt es gleich mehrere Ansichten, die aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommen wurden. Diese sind als topographische Quelle von immenser Bedeutung und als solche oft noch nicht wirklich ausgeschöpft worden. Tatsächlich hat Morat von vielen kleineren Orten die frühesten Ansichten überhaupt geschaffen (z. B. Menzenschwand, Todtnau) und von größeren Städten die genauesten und mitunter auch ersten Ansichten des frühen 19. Jahrhunderts vorgelegt.

Über diesen nicht hoch genug einzuschätzenden dokumentarischen Wert hinaus ist den Blättern eine ganz eigene Ästhetik inhärent, die eine sachlich naive Manier mit romantischer Kulisse verbindet und sich durch ein besonderes Kolorit auszeichnet. Damit hat Morat einen bestimmten Blick auf Stadt und Landschaft etabliert, der bis in unsere Gegenwart das badische Selbstbild bestimmt und das anhaltende Interesse bei Sammlern der Region erklärt.

1. Ob Morat tatsächlich die im Kanton Obwalden im Dorf Flüe-Ranft gelegene Einsiedelei des Niklaus von Flüe besucht hat, wie eine Darstellung im Besitz der Stadt Stühlingen nahelegt (Abb. bei Häusler 1953, S. 192), ist anzuzweifeln. Zumindest verrät die Darstellung keine besondere Ortskenntnis, sondern könnte auch nur nach der Vorlage eines Motivbildes geschaffen worden sein. Im Übrigen hätte Morat von einer solchen Reise sicherlich eine größere künstlerische Ausbeute mit nach Hause gebracht.

2. Etwas abgelegen von den sonst von Morat aufgesuchten Orten liegt Hohengeroldseck bei Seelbach. Es scheint unwahrscheinlich, dass er tatsächlich vor Ort war. Die hierfür in Anspruch genommene Ansicht im Besitz der Stadt Stühlingen entspricht sowohl perspektivisch als auch malerisch mit den wenig differenzierten Büschen der Staffage nicht Morats Können und wäre eher mit Werken seines Stiefsohnes Zeno Stadler in Verbindung zu bringen.

3. Häusler 1966, S. 188.

4. Im Gegensatz zu Vater und Großvater signiert Johann Martin Morat in der Regel ohne »h« am Ende. Auch im Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler (Thieme-Becker 1931) und in der maßgeblichen Sekundärliteratur wird er so geführt.

5. Unter dem Namen Morat findet man im 19. Jahrhundert mehrere Künstler außerhalb der Stühlinger Künstlerlinie, was oft zu Verwirrung geführt hat. Der um 1842 in Baden-Baden tätige, auf manchen der bei Wagner in Karlsruhe verlegten Kreidelithographien als »G. Morat« aufgeführte Künstler scheint nicht unser Stühlinger Morat zu sein, der in dieser Zeit im Münstertal malte. Die Über-

KÜNSTLERFAMILIE UND PERSON

Johann Martin Morat⁴ stammt aus einer Künstlerfamilie, die über mehrere Generationen in Stühlingen ansässig war.⁵ Von seinem Großvater Johann Baptist Morath (1732–1779), der als Kirchenmaler gearbeitet hat, ist wenig bekannt.⁶ Ein nur schemenhaftes Bild ergibt sich von seinem Vater Joseph Anton Morath (1761–1831), ebenfalls als Kirchenmaler tätig,⁷ der als »Kunst- und Faßmaler« in Erscheinung trat.⁸ Auch Porträts von seiner Hand sind überliefert, zum Beispiel das der Crescenzia Rösler, die vielleicht mit Elisabeth Rösler, der Taufpatin von Johann Martin Morat, in Verbindung steht (Abb. 2).⁹ Offenbar konnte er schon über die sakrale Kunst hinausgehende Tätigkeiten verfolgen und bürgerliche Auftraggeber gewinnen. Von ihm sind einige Ortsansichten und Landschaften bekannt, die dem Sohn offensichtlich als Grundlage eigener Fassun-

ABB. 2 | JOSEPH ANTON MORATH, CRESCENZIA RÖSLER IN STÜHLINGER TRACHT MIT GOLDGESTICKTER HAUBE, UM 1820, ÖL AUF LEINWAND, BLM KARLSRUHE, INV. 84/194



einstimmungen in Personen- und Architekturdarstellung sind lediglich zeittypisch und zeigen keine darüber hinausgehenden Berührungspunkte. Insbesondere die reiche städtische Personstaffage der Baden-Badener Kurgäste ist Johann Martin Morat nicht zuzutrauen, der seine Grenzen als Figurenmaler kannte.

6. Fresken in der Vierzehn-Not- helfer-Kapelle, 1766.

7. Seitenaltäre der Pfarrkirche zu Mühlenbach bei Haslach im Kinzigtal, Seitenaltäre der Pfarr- kirche Jestetten, Fahnenblatt Himmelfahrt Mariä für eine Ge- meinde in Waldkirch bei Walds- hut (Häusler 1966, S. 186–187).

8. Häusler 1955, S. 231; Hoffmann 2018, S. 214–215.

9. Weitere Porträts von Joseph Anton Morath zeigen den Fürstl. Fürstenbergischen Rat und Rent- meister Mathias Feederle (1741– 1819) und seine Gattin Maria Anna Barbara, geb. von Khuon (1765–1838) (Abb. bei Häusler 1953, S. 194–195). Der Stühlinger Ortschronist Günter Kurth konnte unlängst zwei weitere Porträts J. A. Morat zuschreiben, die den Hirschenwirt Johann Nepomuk Fidelis Fechtig (1776–1836) und dessen Gattin Maria Agatha (1773–1826) zeigen. Auch von Amalia Fechtig (1790–1853), der Tochter des Bürgermeisters Jo- seph Fechtig, ist ein Porträt über- liefert. – Die Rötelzeichnung eines Frauenkopfes (Abb. bei Häusler 1966, Taf. XVII zwischen S. 192/193) ist wohl kaum J. A. Morat zuzusprechen, sondern scheint italienischen Ursprungs zu sein. Die bei Häusler abge- schnittene Beschriftung ist auch als »Maratti« lesbar.

gen dienten (vgl. Kat. 22.2–22.9). Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Joseph Anton Morath als Kopf (»Haupt- meister«) einer »architektonischen Zeichenschule« vor- gesehen war,¹⁰ zu deren Einrichtung es dann aber doch nicht kam. Diese Qualifikation dürfte sich für den jun- gen Johann Martin als entscheidend erwiesen haben, denn es ist davon auszugehen, dass sein Vater ihn im Zeichnen unterrichtete.

Die Fakten zu unserem Vedutenmaler Morat sind dürftig. Wir wissen gerade einmal, dass er 1805 als fünf-

tes von sechs Kindern des Joseph Anton Morath und der Margarete Trettner zur Welt kam und in Anlehnung an seinen Vater die Künstlerlaufbahn einschlug (Abb. 3). Ein Beispiel seiner zeichnerischen Anfänge dürfte der liegende Christus auf dem Flickstück einer Zeichnung sein (Abb. 4.1), das ein Relief von Johann Friedrich Voll- mar (1751–1818) an der Vorderseite des Hochaltarblocks der Heiligkreuzkirche in Stühlingen wiedergibt (vgl. Abb. 4.2). Wahrscheinlich übte sich der junge Morat an solchen Motiven vor Ort im Zeichnen. Obwohl er wie

Vaters	Mutter	Mutter	Pastor	Stiftung	1805 Taufdatum et Taufort
Fidelis	Nepomukus Wirtk.	Catharina Reim	Johann Martin Heim	St. Jodha	24. July bei Maria Trettner St. J. S.
Joseph	Michael Anton Wirtk. Agnes Maria in opido.	Augusta Wirtk.	Josephus Wirtk. Antonius et Anna Maria Krollen	St. J.	18. July bei Maria Trettner et St. J. S.
Joseph Jakob	Jean Joseph Mingas	Olivia Strohm	Philippus Wirtk. et Anna Maria Geringer	St. J.	18. July bei Maria Trettner et St. J. S.
Josephus Illy	Wesala Strohm	Nelburga Strohm	Josephus Strohm et Anna Popp	St. J.	20. July bei Maria Trettner et St. J. S.
Leopoldus Josephus Antonius et Anna Maria	Nelburga Strohm	Josephus Strohm	Michael Wirtk. et Anna Maria Strohm	A. J. P. Strohm Antonius	17. July bei Maria Trettner et St. J. S.
Jacobus	Jacobus Geringer Antonius in St. J.	Johanna Strohm	Jean Joseph Wirtk. et Margaretha Langen	St. J.	18. July bei Maria Trettner et St. J. S.
Josephus	Josephus Strohm Johanna in St. J.	Anna Maria Strohm	Mathias Wirtk. et Anna Maria Strohm	St. J.	21. July bei Maria Trettner et St. J. S.
Johann Martin	Josephus Antonius Morath in St. J.	Margaretha Trettner	Johann Martin Heim et Anna Elisabetha Strohm	St. J.	24. July bei Maria Trettner et St. J. S.

ABB. 3 | TAUFEinTRAG MORATS VOM 3. NOV. 1805, PFARREI STÜHLINGEN HL. KREUZ, TAUFBUCH 1799–1841, S. 51–52, MIKROVERFILMUNG ERZBISCHÖFLICHES ARCHIV FREIBURG

auch sein Vater gelegentlich Porträts anfertigte (Abb. 1), lag seine eigentliche Begabung in den Ortsdarstellungen, auf die er sich spezialisierte. Um die vielen und teilweise weit entfernten Orte aufzusuchen, muss er lange Reisen mit der Postkutsche unternommen haben, da die Erschließung durch die Eisenbahn südlich von Freiburg erst ab 1847 und auch nur streckenweise erfolgte.¹¹ Wir wissen, dass er 1842 im Münstertal gemalt hat, wo er auf dem Laisackerhof bei Freiherr von Landenberg zu Gast war (s. Kat. 3). Doch weitere Aufenthalte an anderen Orten sind nicht belegt und die übrigen bekannten Blätter sind so gut wie nie datiert (Ausnahme: BL 17). Offenbar war Morat aber als Maler erfolgreich und hatte sein Einkommen, wie seine erste, 1838 geschlossene Ehe mit Apollonia Stadler (1807–1850), der Tochter des Stühlinger Kronenwirts, verrät.¹² Die Tochter Creszentia Morat (1839–1904) kam bald

nach der Eheschließung zur Welt; seine Frau hatte zudem ihren unehelichen Sohn Zeno Stadler (1832–1908) mit in die Ehe gebracht, der wohl in der Werkstatt seines Stiefvaters mitgearbeitet hat.¹³ In seinen wenigen bekannten eigenständigen Werken (BL 65, vgl. BL 59, 66) erreicht Stadler aber bei Weitem nicht die Qualität seines Lehrmeisters. Nach dem Tod Apollonias heiratete Morat noch im selben Jahr 1850 die zehn Jahre jüngere Katharina Hug (1816–1884) aus Schwerzen. Morat hat Zeit seines Lebens künstlerisch gearbeitet und noch in den 1860er Jahren, mittlerweile in Konkurrenz zur aufkommenden Fotografie, neue Ansichten in Angriff genommen. Von einer Reise nach Zell im Wiesental, die wohl wieder der Aktualisierung alter Ansichten diente, kehrte er krank zurück und verstarb dann 1867.

10. Vgl. ein ähnliches Projekt von Gustav Friesenegger in Schopfheim, s. Ausst. Kat. Schopfheim 1996.

11. Die Hochrheinbahn Basel–Säckingen–Waldshut und das erste Teilstück der Wiesentalbahn bis Schopfheim wurden erst 1856 bzw. 1862 eröffnet. Andere Linien, wie das zweite Teilstück der Wiesentalbahn bis Zell, die Schmalspurbahn Todtnauerli und die Wutachtalbahn folgten erst nach Morats Tod.

12. Das ovale Porträt einer Frau in Tracht auf einer Pauszeichnung aus dem Künstlernachlass (BL 72) ist bisweilen als Darstellung von Morats erster Frau Apollonia Stadler in Anspruch genommen worden, doch gibt es dafür bislang keinerlei Anhaltspunkte.

13. Eine Biographie von Zeno Stadler wird in einem Brief seines Enkels Paul Maurer vom 17. Februar 1940 erwähnt (Augustiner-museum, Archiv, Box 59).

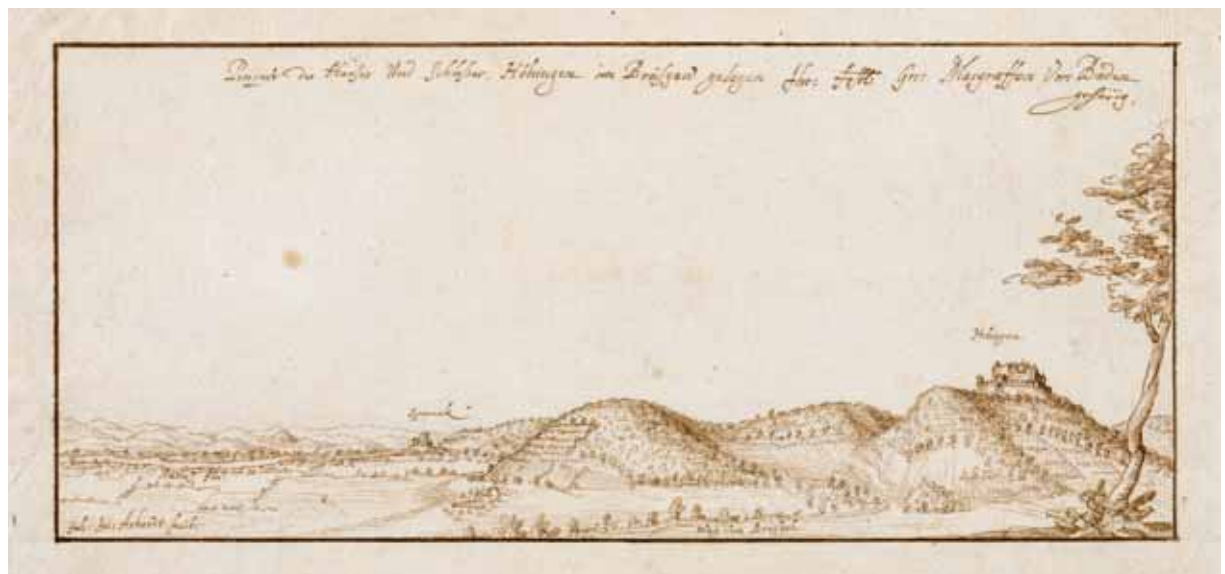


ABB. 4.1 | JOHANN MARTIN MORAT, CHRISTUS IM FELSENGRAB (NACH J. F. VOLLMAR), UM 1820, FEDERZEICHNUNG (BL 72 VERSO)



ABB. 4.2 | JOHANN FRIEDRICH VOLLMAR, CHRISTUS IM FELSENGRAB, 1786/87, ALABASTER, RELIEF DES HOCHALTARS DER HEILIGKREUZKIRCHE STÜHLINGEN

ABB. 5.1 | JOHANN JAKOB ARHARDT, »PROSPECT DES HAUSES UND SCHLOSSES, HÖHINGEN IM BREISGAW GELEGEN IHR: FRSTL: GN: MARGRAFFEN VON BADEN GEHÖRIG«, VOR 1642, FEDERZEICHNUNG, INV. D 32/051



MORATS VEDUTEN IM KONTEXT DER LANDSCHAFTSDARSTELLUNG DES 19. JAHRHUNDERTS

Die wirklichkeitsgetreue, auf Wiedererkennbarkeit zielende Darstellung eines Ortes oder einer Landschaft setzt Ende des 15. Jahrhunderts mit Städtebildern etwa der *Schedelschen Weltchronik* ein und erlebte im 17. Jahrhundert mit der von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) herausgegebenen *Topographia Germaniae* einen ersten Höhepunkt. In 30 nach Regionen unterschiedenen Bänden sind dort Stadt- und Landschaftsansichten im Kupferstich mit kommentierenden Texten vereint. Merian selbst, seine Söhne und diverse andere Künstler lieferten die zeichnerischen Vorlagen dafür, darunter Johann Jakob Arhardt (1613–1674); dieser steuerte für den Band *Topographia Alsatie*, der auch das Breisgau umfasst, neben einer Ansicht von Breisach auch eine der Burg Höhingen bei (vgl. Abb. 5.1 u. 5.2). Mit der Weiterentwicklung der Aquatinta im 18. Jahrhundert, der Erfindung der Lithographie (1798) und der Einführung des Stahlstichs (ab 1824 erstes Atelier in Deutschland) waren die technischen Voraussetzungen dafür geschaffen, dass die Zahl der topographischen Darstellungen enorm zunehmen konnte. Gleichzeitig war auf Seiten der Käufer und Betrachter das Interesse an der Geschichte und am Erscheinungsbild eines Ortes gewachsen. Dazu trugen auch die wachsende Mobilität und der beginnende Tourismus bei: Die Einheimischen nahmen ihren Ort im Vergleich zu anderen Regionen neu und anders wahr, und die Touristen wollten gerne eine bildliche Erinnerung an ihr Reiseziel mitnehmen. Daraus ergab sich ein gesteigerter Bedarf an topographischen Darstellungen, die insbesondere das aufstrebende Bürgertum gerne in Mappen und Klebbänden zur Betrachtung vorhielt bzw. gerahmt als Wandschmuck in den Wohnhäusern präsentierte.

In Baden erlebte die Landschaftsgraphik ab den 1820er Jahren eine besondere Blüte. Im Zuge des mit Napoleons Hilfe neu geformten Großherzogtums entstand eine wahre Flut von Ortsansichten, die größtenteils vom badischen Herrscherhaus gefördert wurden. Im Vertrauen auf die Kraft der Bilder suchte man auch auf diese Weise, die neue badische Identität zu festigen und zu legitimieren, die gerade in Freiburg entgegen der bisherigen Bindung an Habsburg bzw. Vorderösterreich neu begründet werden musste. Beim breiten Angebot topographischer Darstellungen reicht der Bogen von den kleinen, künstlerisch anspruchslosen Radierungen des Autodidakten Johann Michael Schermer (verst. 1837), die in ihrer Umrisshaftigkeit auf mögliche händische Kolorierung angelegt erscheinen (vgl. Abb. 6.1 u. 6.2), bis zu repräsentativen, geschmackvoll kolorierten Kupferstichen der schönsten badischen Orte des Hofkünstlers Carl Ludwig Frommel (1789–1863). Zu nennen wären auch die Lithographien der *Malerische[n] Ansichten der Ritterburgen Deutschlands* von 1829, die auf Zeichnungen von Maximilian von Ring (1799–1873) fußen, die Tuschzeichnungen imitierenden, in Braun gedruckten Aquatinten von Wilhelm Johann Esaias Nilson (*1788), aus den 1820er Jahren und in späterer Zeit die feinen, in hoher Auflage gedruckten Stahlstiche von Johann Poppel (1807–1882) zu Eugen Huhns Schrift *Das Grossherzogthum Baden in malerischen Original-Ansichten* (1850 – vgl. Kat. 13.1). Daneben gibt es zahlreiche lokale Kleinmeister wie Johann Jakob Sperli d. Ä. (1794–1843) oder Nikolaus Hug (1771–1852) am Bodensee, die in kolorierten Umrissradierungen die Städte der Umgebung festhielten.



Innerhalb dieses breiten Angebots muss sich Morat am Markt behaupten und findet tatsächlich mit seinen Gouachen eine Nische. Zum einen sucht er die kleineren Orte in den Tälern abseits der gängigen Motivrouten auf, zum anderen muten seine Blätter technisch bzw. farblich wie kleine Gemälde an und sind damit den kolorierten Druckgraphiken überlegen. Die Gouachetechnik und die Form der Rahmung seiner Bilder hat Morat von Schweizer Vorbildern übernommen. Dort erlebte die Landschaftsgraphik schon im 18. Jahrhundert einen rasanten Aufschwung, als die Schweizer Bergwelt im Zuge des Alpentourismus als Ort des erhabenen Naturerlebnisses in den Fokus der Künstler rückte. Johann Ludwig Aberli (1723–1786) entwickelte angesichts der großen Nachfrage nach Landschaftsaquarellen ein Verfahren, bei dem eine zarte zugrunde liegende Umrissradierung koloriert wurde. Dabei definiert die aufgetragene Farbe nicht ausschließlich den einzelnen Gegenstand, sondern wird im Sinne der Gesamtwirkung in größeren Zonen aufgetragen, die sich

reizvoll überlagern und die Graphik stark zurücktreten lassen («Aberlische Manier»)¹⁴

In dieser Tradition arbeitete später unter Einbeziehung der deckenden Gouachefarben auch die ganz in der Nähe Stühlingens gelegene Malerschule der Familie Bleuler in Feuerthal (später Schloss Laufen) bei Schaffhausen,¹⁵ deren Produktion nicht nur für Morat Maßstäbe setzte (Abb. 7). Anfangs unter der Leitung von Johann Heinrich Bleuler d. Ä. (1758–1823) und später unter der seines Sohnes Johann Ludwig (Louis) Bleuler (1792–1850) arbeiteten hier viele Maler in strenger Arbeitsteilung zusammen, sodass die Zeichnung des Motivs, die (Umriss-)Radierung bzw. Lithographie und die Kolorierung in jeweils anderen Händen lag. Bis nach Amsterdam und Sankt Petersburg reichten die Kontakte und die Vertriebswege, die auf jahrelangen Reisen geknüpft wurden. Aus einem Katalog konnte man Motive auswählen, die dann nach Bedarf angefertigt wurden. Höhepunkt der Tätigkeit war das Unternehmen der 80-teiligen großen Rheinfolge von 1845, die in einer

ABB. 5.2 | MATTHÄUS MERIAN D. Ä., »PROSPECT DES HAUSES UND SCHLOSSES HÖHINGEN / IM BREIÜSSGAW GELEGEN« (NACH ARHARDT), 1644, KOLORIERTER KUPFERSTICH, INV. D 1236

14. Pfeifer-Helke 2011, S. 183.

15. Isler-Hungerbühler 1953.



ABB. 6.1 + 6.2 | JOHANN MICHAEL SCHERMER, »SÜDLICHE ANSICHT DER INSEL MEINAU IM BODESEE«, ERSTES VIERTEL 19. JAHRHUNDERT, UNKOLORIERTE UND KOLORIERTE UMRISSRADIERUNG, INV. D 1596 A/D 1596 B

ABB. 7 | JOHANN HEINRICH BLEULER (D. Ä. ODER D. J.), »DIE STADT BERN VON DER SEITE DEN [SIC] RUINEN AEGERTEN«, 1814, GOUACHE, INV. G 85/406



16. Ebd., 1953, S. 81–85.

exklusiven Edition, wahlweise mit Gouache- oder Aquarellfarben koloriert, angeboten wurde, aber den wirtschaftlichen Niedergang nicht mehr aufhalten konnte.

Der Gedanke ist naheliegend, dass Morat in jungen Jahren an der Feuerthaler Malerschule ausgebildet wurde. Doch haben sich weder in Schaffhausen noch in Stühlingen dahingehende Hinweise erhalten. Der

wenig jüngere Egidius Federle (1810–1876),¹⁶ der ebenfalls aus Stühlingen stammte, hat diesen Weg tatsächlich eingeschlagen, aber nach Bleulers Tod 1850 wieder als selbstständiger Künstler gearbeitet. Morat und er müssen sich gekannt haben, doch gibt es auch in diesem Fall keine Belege für eine Zusammenarbeit.

KENNZEICHEN EINER MORAT-GOUACHE

Wie bei Veduten der Zeit üblich, zeigt Morat die Orte aus einer gewissen Distanz im Mittelgrund des Bildes und blendet, um Tiefenwirkung zu erzielen, eine Staffageebene vor. Mit Vorliebe verwendet er dabei bestimmte Baum- und Strauchtypen (s. Seite 20 u. 27) wie die schlanken Laubbäume mit Schopf, die annähernd die Höhe des Bildfeldes definieren, gleichzeitig aber mit ihren dünnen Stämmen wenig vom Bildraum verdecken.

Im Unterschied zur gängigen Praxis setzt Morat die Horizontlinie der Komposition etwa in Höhe der Bildmitte und damit sehr niedrig an, sodass ein weiter, hoher Himmelsraum in reinem, intensivem Blau entsteht, der sich bisweilen zu den Ecken hin rosa färbt. Die Größe des Bildfeldes ist mit 22 bis 23 cm in der Höhe

und 36 bis 37 cm in der Breite nahezu standardisiert. Überhaupt bestechen die Blätter auf den ersten Blick durch ihre frische Farbigkeit, die neben dem Blau des Himmels durch das frische Grün der Wiesen und die hellen, weißen, gleichwohl klar konturierten Gebäude geprägt ist. Dadurch erzielt Morat den Eindruck von strahlend klarem Licht, das die Details der Architektur gestochen scharf hervortreten lässt. Die Buntfarbigkeit, vor allem aber der blau-rosafarbene Himmel und die zarten Randbäume verleihen den Arbeiten eine heitere mediterrane Note und sind Morats Markenzeichen.

Im Vordergrund platziert Morat zeichenhaft fast immer eine Figur oder seltener eine kleinere Gruppe, die durch Tracht oder Tätigkeit in Bezug zum jeweils dargestellten Ort stehen. Ansonsten erscheinen Archi-

tektur und Landschaft nahezu menschenleer und allein dem Betrachter verfügbar.

Für den Gesamteindruck des Blattes ist auch die innerbildliche Rahmung von Bedeutung, die keine Erfindung Morats darstellt, sondern gängige Praxis der Biedermeier-Zeit war (vgl. Bleuler, Abb. 7). Tatsächlich ist das eigentliche Bildfeld nämlich nicht etwa auf Tonpa-

pier aufkaschiert, sondern der Rahmenstreifen ist integraler Bestandteil des Blattes und als solcher mit Gouachefarbe bemalt. Dabei wählt Morat zurückhaltende Grau- oder Ockertöne, um die leuchtende Wirkung des gerahmten Ausblicks noch zu verstärken. Als Zäsur wirkt die schwarze Einfassungslinie, die Bildfeld und Rahmenstreifen entschieden trennt.

DER BLICK DES VERMESSERS

Morats Blick auf die Landschaft ist ein objektiver, wenn man so will demokratischer, da er keine herausragenden Orte auswählt oder bevorzugt. Vielmehr widmet er seine Aufmerksamkeit unterschiedslos jedem Ort und gibt diesen mit stets der gleichen Akribie und Sorgfalt wieder, ohne Berücksichtigung seiner besonderen Lage oder Bedeutung. Es gibt für Morat insofern keine guten oder schlechten Motive und er vergibt seine Zutaten wie die zarten Randbäume und die regelmäßig gewachsenen Tannen an alle Orte gleich freigiebig.

Um seine Stadtveduten möglichst wirklichkeitsgetreu festzuhalten, verwendete er aller Wahrscheinlichkeit nach perspektivische Hilfsmittel, worauf die Quadrierung etlicher Zeichnungen hindeutet. Ein seit der Renaissance gebräuchliches, aber noch in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts weit verbreitetes Instrument, das die Strukturierung einer Ansicht ermöglichte, war ein lotrecht aufgestelltes, in Quadrate unterteiltes Fadennetz im Rahmen (»carreau«), das in Kombination mit einem Visierstab zum Fixieren eines bestimmten Punktes angewendet wurde.¹⁷ Durch den so festgelegten Blick konnte der Künstler während der Arbeit seine Perspektive einhalten. Dieser Herangehensweise entsprechend ist Morats Selbstverständnis das eines Geometers, der Landschaft nicht erfindet, konstruiert oder idealisiert, sondern nach objektiven Regeln in eine bildnerische Form bringt. In diesem Sinne ist auch sein konzentriertes Selbstbildnis (Abb. 1) besser verständlich, das kein klassisches Künstlerporträt mit Pinsel, Palette oder sichtbarer Zeichnung darstellt. Stattdessen weisen hier der zum Aufzeichnen bereite Stift, vor allem aber der auf dem Tisch liegende

Zirkel, sonst eher Attribut des Architekten oder in der Renaissance des gottähnlichen Weltenschöpfers, ganz prosaisch auf den Vermesser der Landschaft hin, der Strecken abmisst, überträgt und in Beziehung setzt.

Dieses pragmatische Selbstverständnis macht die Morat'schen Blätter als Quelle so wertvoll, da der Künstler nichts ausspart und nur wenig schönert. Gerade die Gebäude am Ortsrand, ob Fabriken oder architektonisch anspruchslose Funktionsbauten, behandelt Morat prinzipiell genauso wie eine altherwürdige gotische Kirche. Ihn zeichnet aus, dass er in der Regel bis in die Einzelheiten verlässlich und genau ist. Die Zahl der Stockwerke, der Fensterachsen etc. ist nicht willkürlich gesetzt, sondern festgehalten wie gesehen. Vielleicht hat Morat für solche Details auch durch ein Fernglas geblickt, wie es manche Personen auf seinen Bildern tun (Abb. 8 u. 10). In diesem Anspruch der Abbildungstreue wirken die Arbeiten Morats wie eine Vorwegnahme der Dokumentarfotografie. Andererseits übererfüllen die Bilder diesen Anspruch, da Morat verschiedene Ansichtsebenen überblendet, derer man in der Realität so gar nicht gewahr werden konnte: Das Bergpanorama, das in seiner Geschlossenheit und charakteristischen Silhouette nur unverzerrt aus der Entfernung zu seiner vollen Wirkung gelangt, würde die Stadt am Fuße des Berges ins Minimalistische schrumpfen lassen. Hier nimmt Morat sich die Freiheit, Gebäude bzw. den Ort im Vergleich zur Landschaft größer darzustellen, um die Erkennbarkeit zu gewährleisten. Generell haben seine Landschaften die Tendenz zur Panoramaansicht und nehmen gelegentlich Gebäude mit auf, die eigentlich nicht mehr im Blickfeld liegen

17. Meder 1919, S. 544 ff.; Pfeifer-Helke 2011 a, S. 110–112; Fiorentini 2015. – Hinweise darauf, dass Morat schon die im 19. Jahrhundert aufkommende Camera Lucida oder aber Glastafeln nutzte, haben sich bislang nicht ergeben. Zumindest der eher entschiedene Duktus und kleinere perspektivische Abweichungen sprechen eher dagegen.



ABB. 8 | ZWEI SITZENDE MÄNNER MIT FERNROHR, DETAIL AUS: FREIBURG, GOUACHE, KAT. 1



ABB. 9 | ZEICHNER, DETAIL, AUS: SCHÖNAU, GOUACHE, KAT. 8



ABB. 10 | ZWEI STEHENDE MÄNNER MIT FERNROHR, DETAIL AUS: KADELBURG, GOUACHE, KAT. 17

18. Häusler 1953, S. 195.

19. Zu den historischen Farbzeichnungen wie z.B. »gelblicht« oder »röthlicht« s. Jones 2013.

und in der Realität nur durch ein leichtes Drehen des Kopfes respektive einen Schwenk mit der Kamera zu sehen wären.

Im Gegensatz zu dem genau registrierenden fotografischen Blick gestaltet Morat den Landschaftsausschnitt aber auch als Bild im traditionellen Sinne. In Anlehnung an die klassisch-ideale Landschaftsmalerei, die Claude Lorrain (1600–1682) im 17. Jahrhundert zur Vollendung brachte, blendet er in den Gouachen eine erfundene Staffage vor, die auf den Vorzeichnungen

noch nicht zu sehen ist. So schafft er dem Betrachter einen Platz, von dem aus dieser den Ort aus der Distanz in den Blick nehmen kann. Ganz entscheidend für die Bildwirkung ist der oben schon erwähnte blaue und übergangsweise in zartem Rosa getönte Himmel, der sich über den Landschaften öffnet und den kleinteiligen Darstellungen großen Atem verleiht. Morats Orte erscheinen so als vollendete Werke nicht nur künstlerischer Schöpfung im Einklang mit Raum und Zeit.

UNIKAT UND VARIANTEN

Morats Ortsansichten sind ohne Zweifel Unikate, da jedes Blatt mit Sorgfalt und künstlerischem Gespür in der Gouachetechnik ausgeführt ist. Allerdings wiederholt der Künstler ein- und dieselbe Komposition nach Bedarf, sodass es in der Regel mehrere Exemplare einer Ansicht gibt, die sich nur in Details der Ausführung unterscheiden. Bis zu zehn Blätter einer Ansicht haben sich in manchen Fällen erhalten, wobei die tatsächliche Anzahl deutlich höher anzusetzen sein dürfte, da gerade in Privathaushalten noch viele weitere Exemplare zu vermuten sind. Dass seine Werke grundsätzlich auf Wiederholbarkeit ausgerichtet sind, offenbart schon der Herstellungsprozess, und zwar unabhängig davon, ob die zugrunde liegenden Umrisslinien händisch mittels einer Pauszeichnung oder – weitaus seltener – durch die Drucktechnik der Lithographie übertragen wurden. Das in der Literatur angeführte »Moratsche Vervielfältigungsverfahren«¹⁸ mittels Lithographie beruht wohl auf der Annahme Werner Noacks, der sich dabei auf wenige Werkstattblätter stützt und ein ähnliches Vorgehen wie im Fall der Bleuler-Schule annimmt. Tatsächlich hat Morat aber in den meisten Fällen noch ganz traditionell mit Pausen gearbeitet, da die wenigen Linien seiner Zeichnungen leicht zu übertragen waren. Auch die im Vergleich zur Bleuler-Werkstatt überschaubar

bare Anzahl von Blättern eines Motivs lässt eine druckgraphische Vorlage nicht zwingend erscheinen. Es haben sich zudem eine Vielzahl von quadrierten Nachzeichnungen und Pausen auf Transparentpapier erhalten, die eher auf eine händische Übertragung deuten. Eine Entscheidung darüber, ob der Gouache eine Pauszeichnung oder Lithographie zugrunde liegt, kann demnach nur fallweise im genauen Vergleich der verschiedenen Originale getroffen werden.

Grundsätzlich lassen sich mehrere Phasen im Arbeitsprozess unterscheiden. In einem ersten Schritt wurde das Motiv vor Ort mit Bleistift oder Feder gezeichnet, zum Teil auch partiell aquarelliert, um Unterschiede zwischen Bebauung und Grün deutlich zu machen. Farbangaben sind zuweilen in Bleistift notiert.¹⁹ Zu diesem Zeitpunkt ist der exakte Bildausschnitt noch nicht festgelegt und auch die Staffage ist allenfalls angedeutet. Diese Zeichnungen wurden zweifellos von Morat selbst ausgeführt. Sie bildeten die Grundlage einer Umrisslinienzeichnung, die im nächsten Schritt von der Zeichnung maßstabgetreu auf den Karton übertragen bzw. abgepaust wurde. Dabei musste der Bildausschnitt festgelegt und das Bildfeld auf dem Karton exakt zentriert werden, worauf winzige Einstichlöcher an den Ecken der Einfassungslinie hin-

deuten. Gegebenenfalls wurde diese Umrisszeichnung im Abklatschverfahren lithographiert und der so entstandene seitenrichtige Druck wurde auf den Karton aufkaschiert. Auf Grundlage dieser gezeichneten bzw. gedruckten Umrisslinienkomposition sowie in Abgleich mit der differenzierteren ersten Zeichnung und einer aquarellierten Farbvorlage (oder einer danach schon ausgeführten Mustergouache) erfolgte dann die Kolorierung mittels deckender Gouachefarben, vor allem im Bereich der Häuser und der Staffage. In anderen Zonen wie zum Beispiel dem Bereich der Felder kamen vorher Aquarellfarben zum Einsatz, welche die darunterliegenden Umrisslinien noch durchscheinen lassen. Diese sehr differenzierte und genau abgestimmte Kolorierung kann nach Anleitung durch Morat auch ein Werkstattmitarbeiter übernommen haben; ebenfalls gut möglich ist, dass Mitarbeiter auf verschiedene Bereiche

spezialisiert waren, wobei die wenig schematisch wirkende Staffage von Morat selbst stammen dürfte. Dass Morat überhaupt Mitarbeiter beschäftigte, ist zwar nicht belegt, aber vor dem Hintergrund der arbeitsteiligen Praxis im Bereich der Landschaftsgraphik anzunehmen.

Nach Fertigstellung des Bildfeldes wurde der farbige, gegen Abrieb empfindliche Randstreifen der Gouache gemalt, der sonst zu sehr gelitten hätte. Abschließend wurde die schwarze Einfassungslinie aufgetragen, wobei wohl eine rahmenartige Hilfskonstruktion oder ein Lineal zum Einsatz kam. Letzte Hand legte der Schreiber an, der in kunstvoller Zierschrift den Ortsnamen hinzufügte. Format und Farbigkeit des Blattes waren auf einen holzsichtigen Biedermeier-Rahmen abgestimmt, in dem man sich die Gouache vorstellen muss.

20. Häusler 1938, S. 274. – Im Ausst. Kat. Karlsruhe 1881 nicht aufgeführt.

AUFTRAGGEBER UND KÄUFER

Leider wissen wir so gut wie nichts über die Auftraggeber bzw. Abnehmer oder Käufer der Blätter. Es finden sich keinerlei Anzeichen dafür, dass Morat – von gelegentlichen Bestellungen abgesehen – in fürstlichem Auftrag arbeitete, weder für den Großherzog selbst noch für den Fürstlich Fürstenbergischen Freiherrn, obwohl dieser in Stühlingen ganz in der Nähe auf Schloss Hohenlupfen residierte. Bekannt ist lediglich der bereits oben erwähnte Aufenthalt Morats 1842 im Münstertal bei Freiherr von Landenberg, und auch das Motiv der Roggenbach'schen Schlösser auf mehreren Gouachen (s. Ortsliste, S. 168 f.) deutet auf eine ähnliche Verbindung hin. Ein Blatt entstand wohl als Geschenk an Großherzog Leopold I. von Baden anlässlich dessen Besuchs in Stühlingen im Jahre 1851 (Kat. 22.1). Vielleicht war das auch eines der Blätter Morats, die 1881 anlässlich der Silbernen Hochzeit des badischen Großherzogs Friedrich I. in Karlsruhe ausgestellt waren.²⁰

Grundsätzlich kann man allerdings davon ausgehen, dass Morat eigenständig und auf eigenes Risiko gearbeitet hat. Seine Blätter richteten sich jedenfalls nicht nur an einen, sondern an viele Käufer. Zu diesen

zählen in Zeiten der Konsolidierung Badens das aufstrebende, wohlhabende Bürgertum, die Unternehmerschaft der beginnenden Industrialisierung und der Landadel. Man konnte sich so seiner selbst und seines Platzes vor Ort – der Heimat – vergewissern. Eine andere, zahlenmäßig weniger starke Zielgruppe waren erste Touristen, die den Rhein bereisten und mit dem schrittweisen Ausbau der Infrastruktur, vor allem der Eisenbahn, in die Täler des Schwarzwaldes vorstießen. Denkbar ist auch, dass Einheimische, die wegen Arbeit, Heirat oder anderer Umstände aus ihrem Heimatort wegzogen, ein solches Blatt zur Erinnerung erstanden. Morat wird für seine Käufer eine gewisse Zahl an Motiven vorgehalten haben. Vielleicht konnte man, analog zu Bleulers Modell, Motive nach Mustervorlagen im Sinne einer Fertigung auf Bestellung ordern (»paint-on-demand«). Jedenfalls sind viele Morat-Arbeiten in Privatbesitz verblieben.

DATIERUNG

21. Auf den Zusammenhang zwischen Morat und Schütz bzw. Gutsch hat schon Max Schefold hingewiesen (1965, S. 36).

22. Rombach 1843; Rombach 1855.

23. Storck 1919, S. 50. – Schon im Schwarzwaldraum zuvor ist Morat, der »bisher nicht beachtete Künstler«, erwähnt (ebd., S. 45).

24. Tannenbaum 1919, S. 360. – In einem zeitgleich erschienenen Artikel spricht derselbe Autor davon, dass »viele zu Unrecht in Vergessenheit geratene Kleinmeister wieder ans Tageslicht [kämen]. Federle, Neukom, F. Hegi, J. J. Sperli und M. Morath aus Stühlingen seien als bemerkenswerte Erscheinungen dieser Art aus vielen anderen hervorgehoben.« (Tannenbaum 1919 a, S. 96–100).

Morat war von etwa 1823 (Datierung s. BL 17) bis kurz vor seinem Tod unermüdlich als Maler tätig. Sein grundlegendes Repertoire an Orten hat er sicherlich in den 1820er und 1830er Jahren begründet, dann aber regelmäßig aktualisiert, da sich im Zuge der Industrialisierung die Ortsbilder rasant veränderten. Eine Datierung der Blätter muss an den dargestellten Gebäuden ansetzen. Dass Morats Ansichten, zumindest der Orte des Wiesentals und am Hochrhein und ohnehin der Stühlingen benachbarten Orte entlang der Wutach, schon um 1840 vorlagen, bezeugt Johann Jakob Schneiders *Badisches Oberland* von 1841, in dem Lithographien eines nicht näher fassbaren J. Schütz abgebildet sind, die eindeutig auf Morats Gouachen fußen,²¹ was in der Bildbeschriftung aber verschwiegen wird. Anhand der Vorzeichnung zu Säcking (Kat. 14.3) und früher Darstellungen Todtnaus (Kat. 9.3) ist eindeutig nachweisbar, dass Schütz' Lithographien auf Morats Ansichten zurückgehen. Ob Schütz und Morat vielleicht sogar zusammengearbeitet haben, muss offenbleiben. Jedenfalls waren dem Lörracher Verleger Gutsch Morats Gouachen offenbar gut bekannt, wie auch andere Publikationen bezeugen, bei denen ebenfalls auf Morat Bezug genommen wird.²² Auch die ersten Freiburg-Blätter sind schon um 1829 entstanden (Kat. 1.7). Die Schwierigkeiten hinsichtlich der Datierung liegen darin, dass Morat seine Ansichten fortlaufend verän-

dert bzw. neu entstandene Ansichten der gewandelten Realität angeglichen hat, offenbar um den Wünschen des Publikums nach Aktualität zu entsprechen. Prinzipiell muss also die Erstfassung eines Ortes von den angleichenden Varianten unterschieden werden. Gibt es nur wenige Exemplare eines Motivs, kann das ein Anzeichen für eine späte Entstehung sein, wie dies etwa bei Menzenschwand der Fall ist.

Vergleicht man verschiedene Blätter einer Ansicht genauer, so fallen nicht nur abgerissene oder hinzugekommene Gebäude, Eisenbahnlinien oder Ähnliches ins Auge, sondern auch Abweichungen in der malerischen Ausführung, etwa hinsichtlich Kolorierung, Wolkenform oder Staffage. Das kann man als Handschrift eines Mitarbeiters interpretieren bzw. als Anhaltspunkt für eine Datierung in den Fällen berücksichtigen, wo der Baubestand keine eindeutigen Hinweise liefert. Zum Beispiel scheinen die aufwendig gemalten, klar konturierten Cumuli ein Kennzeichen der frühen Gouachen zu sein (s. S. 28f.; BL 10/Kat.1, BL 21/Kat. 12, BL 34/Kat. 14, BL 41/Kat. 6). Demgegenüber weisen die späten Arbeiten aus den 1860er Jahren die Beschriftung »M. Morat in Stühlingen p[inxit]« auf (BL 26, 37, 48, 51), während die Gouachen sonst, abgesehen von zwei ganz frühen Signaturen auf Sonderformaten (BL 9, 24), keine Künstlerbezeichnung tragen.

REZEPTIONSGESCHICHTE

Im Zuge der Beschäftigung mit badischer Landschaftsmalerei am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde auch Morat etwa 50 Jahre nach seinem Tod wiederentdeckt. In der Mannheimer Ausstellung *Das Badische Land im Bild* waren einige seiner Arbeiten und solche seines Schweizer Kollegen Sperli, der im verwandten Stil arbeitete, zu sehen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass es Gustav Friedrich Hartlaub war, der Morat wieder ins Gespräch brachte, da den Kurator der wegweisenden Ausstellung

zur Neuen Sachlichkeit von 1925 die Art der Morat'schen Wirklichkeitsaneignung angesprochen haben dürfte. Im Ausstellungsführer beschreibt Willy F. Storck, der spätere Direktor der Kunsthalle Karlsruhe, die Werke in Raum XIII zum Oberrhein, »die besonders einen [...] Maler hervortreten lassen, M. Morat aus Stühlingen. Sein Heimatort sowie Stockach, Müllheim, Waldshut, Thiengen sind mit der gleichen Sorgfalt und Liebe in miniaturhaft feinen Aquarellen [tatsächlich Gouachen]



ABB. 11 u. 12 | MORAT-AUSSTELLUNG IM SCHULHAUS STÜHLINGEN IM SCHULHAUS STÜHLINGEN 1939, S/W-FOTOS, STÜHLINGER ORTSCHRONIK BD. 106 (AKTE HÄUSLER)

dargestellt, die die Landschaft in naiver Exaktheit und Treue wiedergeben.«²³ Der bekannte Mannheimer Kunsthändler der Moderne Herbert Tannenbaum hat die Ausstellung in der *Kunstchronik* 1919 besprochen und dabei auch Morat in diesem Sinne erwähnt: »ein längst vergessener Kleinmeister, der plötzlich auf der Ausstellung mit einer größeren Anzahl Arbeiten einer subtilen abgeklärten Art erscheint.«²⁴

Die erste, vom Heimatkundler Gustav Häusler angestoßene Einzelausstellung zu Morat fand 1939 in seinem Geburtsort Stühlingen statt. Zweireihig und mit Tannenzweigen dekoriert, wurden die etwa 30 Arbeiten etwas heimattümelnd im dortigen Schulhaus präsentiert (Abb. 11 u. 12).

Im Rahmen der Ausstellung *Unsere Landschaft. Oberrhein, Schwarzwald, Bodensee* des Freiburger Augustinermuseums wurden Werke Morats, »eine ganze Serie reizvoller Landschafts-Porträts der Biedermeierzeit«²⁵, im Januar / Februar 1940 in den Räumen des Kunstvereins gezeigt.²⁶ Diese dienten dem Museum als Ausweichstätte, denn seit Beginn des Zweiten Weltkriegs waren die eigenen Räume geschlossen sowie die malerischen und plastischen Werke ausgelagert. Einzig die Graphik blieb vor Ort und war für eine eingeschränkte Ausstellungstätigkeit verfügbar.²⁷ In einem Schreiben an die Dienststelle der Propaganda-Kompanie in Freiburg-Günterstal führt der damalige Direktor des Augustinermuseums Werner Noack aus, dass der Reichminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung angeordnet habe, »dass diejenigen Museen, die wegen ihrer Lage an der Front ihre Schausammlungen nicht der Öffentlichkeit zugänglich machen können, in irgend einer Form aus ihren zur Zeit greifbaren Beständen wechselnde Ausstellungen veranstalten sollen. Derartige Veranstaltungen seien nicht nur für die Bevölkerung zur Stärkung der inneren Front[,] sondern vor allem auch im Interesse der Wehrmachts-

angehörigen dringend erwünscht.«²⁸ Das von Noack gewählte Ausstellungsthema Landschaft ist dabei nur auf den ersten Blick ein unverfängliches, da der Begriff ideologisch stark aufgeladen war. Noack argumentiert in seinem Brief insofern noch relativ zurückhaltend, als er nahe liegende Kampfbegriffe wie Heimat(scholle), Blut und Boden etc. nicht bemüht. Andererseits spricht er in seinem Artikel zur Ausstellung im *Alemannen*, dem »Kampfblatt der Nationalisten Oberbadens«, von der »Stärkung des völkischen Bewusstseins«²⁹. Insgesamt trägt er auf moderate Weise die Kulturpolitik des Nationalsozialismus mit und erhofft sich dadurch für das Museum Besucher: »Die am Westwall stehenden Soldaten können in dieser Ausstellung einen eindrucksvollen Begriff von der Schönheit und dem Reichtum der Landschaft bekommen, zu deren Schutz sie eingesetzt sind, und die vielen von ihnen, die aus anderen deutschen Gauen stammen, noch unbekannt ist. Wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie für einen regen Besuch der Ausstellung durch die Wehrmacht besorgt sein würden.«³⁰

In jüngerer Zeit richtete im Jahr 1980 der frühere Direktor des Augustinermuseums Hermann Gombert zur Eröffnung des Markgräfler Wein- und Heimatmuseums eine Präsentation von 26 Werken Morats ein, die sich aus dem Bestand des Markgräfler Museums Müllheim (9), des Augustinermuseums (16) sowie einer Privatsammlung (1) speiste.

In den 1990er Jahren waren wohl einige Morat-Blätter in einer Studioausstellung des Augustinermuseums und 1993–1994 im Kontext der Ausstellung *Badische Burgen aus romantischer Sicht* zu sehen.

Die jetzige Ausstellung im Haus der Graphischen Sammlung widmet sich erstmals dem gesamten Bestand der Arbeiten Morats und befragt die Blätter in ihrer besonderen Bedeutung als topographische und landeskundliche Quelle.

25. Der Alemanne, 13. Januar 1940.

26. Die Ausstellung und eine Karthothek zu Morat-Werken der Region wurden von Noack und seinem Assistenten Ernst-Friedrich Majer-Kym vorbereitet, der 1940 zum Kriegsdienst eingezogen und 1944 getötet wurde.

27. Laut Noack »sollen vor allem die Graphische Sammlung, das Denkmälerarchiv, die Portrait-sammlung u. a. herangezogen werden, die im allgemeinen nach außen weniger in Erscheinung treten und der Allgemeinheit noch kaum bekannt sind.« (Ebd.)

28. Brief Noacks vom 20. Januar 1940, Stadtarchiv Freiburg, Akte D. Sm. 5/7.

29. Der Alemanne, 13. Januar 1940.

30. Brief Noacks vom 20. Januar 1940, vgl. Anm. 28. – Zu Noacks Verhältnis zur nationalsozialistischen Kulturpolitik s. Kubowitsch 2009.